René Moissenet

LA POLYPHONIE SACREE





CHANOINE RENÉ MOISSENET
MAITRE DE CHAPELLE
DE LA
CATHÉDRALE DE DIJON

MAURICE EMMANUEL
PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE
NATIONAL DE MUSIQUE
DE PARIS

LA POLYPHONIE SACRÉE

ÉDITIONS MUSICALES JANIN
LYON

1922

Prix : 0 fr. 75

CHANOINE RENÉ MOISSENET
MAITRE DE CHAPELLE
DE LA
CATHÉDRALE DE DIJON

MAURICE EMMANUEL
PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE
NATIONAL DE MUSIQUE
DE PARIS

LA POLYPHONIE SACRÉE

ÉDITIONS MUSICALES JANIN
LYON

1922

LA POLYPHONIE

La POLYPHONIE SACRÉE est une prière collective, proférée par des personnes distinctes, représentées par les lignes des parties vocales, autrement dit par les *voix*. Chacune de celles-ci doit jalousement conserver son autonomie, mais s'abstenir de tout élan individuel qui tendrait à lui assurer la prédominance sur les autres. La puissance expressive de cette polyphonie réside non dans des nuances savamment graduées en *crescendo* ou en *diminuendo* (1), non plus que dans des modifications plus ou moins fréquentes du mouvement, mais dans l'activité propre à chaque partie. En d'autres termes elle dépend du dessin et de l'organisation des voix réalisés par des maîtres qui les ont réglés de telle sorte, que si chacune d'elles vit de sa vie propre, l'ensemble résultant produira, dans toute son intensité, l'effet prévu par le musicien créateur. Cet effet est essentiellement de l'ordre décoratif. Il exclut le détail, non dans l'étude préparatoire de chaque voix, mais dans la réalisation de l'ensemble. De même que le peintre verrier de grand style, aux XIIIe et XIVe siècles, et le peintre décorateur simplifient leurs teintes et leurs plans, juxtaposent leurs couleurs sans les dégrader, mais sans heurt, le maître de chœur doit rechercher avant tout la simplification de l'ensemble vocal ; éliminer les nuances ; appliquer, selon des alternances suggérées par le texte verbal, les *p* et les *f* à des périodes nettes, sans chevauchement de l'une sur l'autre, sans dégradation de l'une vers l'autre ; veiller avec un soin jaloux à l'isochronisme rigoureux des mesures, tant que dure le même *tempo*. C'est là, proprement, styliser l'exécution ; non pour la refroidir, mais au contraire pour lui conférer la puissance d'émotion qui s'y trouve latente et qui se dégage d'autant mieux que le décor vocal est, dans l'exécution, plus largement « brossé ».

(1) Le *diminuendo* ne doit être employé, *ad libitum*, que sur le point d'orgue terminal d'une pièce. S'il est long et bien effilé, il peut produire un très bel effet conclusif.

Pratiquement, ce résultat sera obtenu si chaque voix, vivant d'abord isolément de sa vie propre, assure la pureté de sa ligne, la rectitude de ses allures, l'indépendance souveraine de son dessin. C'est dire que *l'étude séparée des parties est la règle première ;* étude qui n'a de terme que la possession complète, par tous les exécutants associés à l'unisson, des qualités requises, énumérées plus loin. Chaque partie doit être préparée en tant que *solo.* A ce prix elle se casera aisément dans l'ensemble et les études collectives des répétitions générales seront abrégées d'autant.

L'INTERPRÉTATION

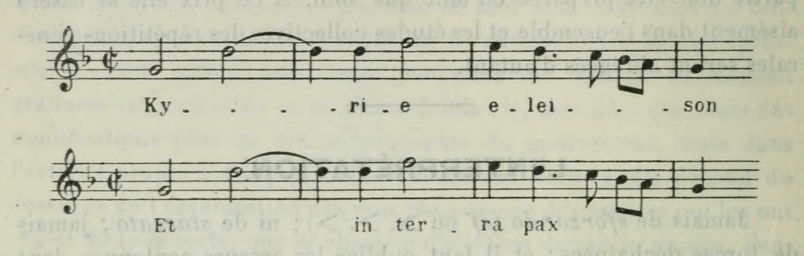
Jamais de *sforzando* (*sf* ou >, >, >) ; ni de *staccato ;* jamais de forces déchaînées ; et il faut oublier les erreurs contenues dans nombre d'éditions modernes.

C'est ici le règne du *legato,* inlassablement ; et il conviendrait de bannir les mots *attaque du son,* qui supposent et qui même provoquent un arrachement, un démarrage tout de violence, une explosion initiale à chaque entrée des voix et après chaque respiration. Le son *se pose ;* il ne s'attaque pas.

Jamais de *tempo rubato,* en cours de route. Le ralentissement, dans les cadences conclusives, est souvent de bonne mise et n'a rien de commun avec des affectations, des incohérences de mouvement à l'intérieur des pièces vocales. La musique sacrée n'est point dramatique, et ne doit pas se dramatiser. De même qu'elle exclut les sons violents, les éclats de la voix, elle répugne aux oscillations inquiètes d'un *tempo* non isochrone. Et le métronome, damnable dans les œuvres scéniques et aussi dans les compositions instrumentales, est ici d'un secours précieux. Il faut que l'isochronisme s'installe dans l'entendement de chaque choriste, et c'est par lui que l'ensemble réalisera une grande part de sa nécessaire cohérence.

Les nuances *p* et *f,* qui, dans bien des cas (*Kyrie, Sanctus, Agnus, Psaumes, Motets*) gagneraient à se réduire aux teintes *pp* et *mf,* dépendent essentiellement, exclusivement, du texte verbal.

Aucune n'est marquée sur la présente édition, non seulement par respect pour les textes originaux qui n'en comportent pas, mais parce que c'est faire injure aux chanteurs et à leur dirigeant, que de les supposer capables d'infliger dans les deux exemples qui suivent, même sonorité à ce thème, qui sert à Guerrero pour le *Kyrie* et pour le *Gloria* :



Le *Kyrie* est une imploration ; le *Gloria* est une louange, exultante. Le premier est lent et d'une sonorité que le texte rendra humble. Le second est, suivant un mot du P. Monsabré, « une escalade des hommes vers le ciel, pour joindre leurs voix aux voix des anges ». Quel maître de chapelle ne comprendra et ne discriminera ces deux pièces, et, après le recueillement du *Kyrie*, n'animera le *Gloria* en une sonorité plus éclatante et un *tempo* plus rapide ?

Se garder, à l'intérieur d'une pièce telle que le *Gloria* ou le *Credo*, d'analyser avec une minutie trop scrupuleuse le texte conducteur ; par exemple, après le *laudamus te* (*f*) de se croire obligé à une décoloration du *benedicimus te ;* et même de l'*adoramus te ;* — à moins que pour ce dernier le sens musical n'y convie formellement l'interprète. Dans ce cas il faut que le *mf* se réinstalle au *gratias agimus*, et que cette nuance soit gardée jusqu'au *qui tollis*, qui appelle, par tradition, une rémission des voix. Affaire de tact. L'allure mélodique doit servir de contrôle aux changements de sonorité conseillés par le texte, et il ne faut pas que l' « écriture vocale » soit en conflit avec la couleur dont l'exécution la revêt. Aussi bien les grands musiciens de la Renaissance n'ont-ils jamais voulu telle dissociation, et l'esprit du texte a toujours conduit, réglé leur inspiration. Cet esprit seul doit

donc présider aux nuances. Il faut et il suffit que les maîtres de chapelle sachent le latin, et qu'ils interprètent largement les suggestions du texte. Les modifications du *tempo* à l'intérieur d'une pièce, bien plus rares encore que les changements de teintes, correspondent à un changement complet du sens, et sont le plus souvent révélées par des points d'orgue, par des cadences, où toutes les voix s'arrêtent simultanément en un accord à longue durée qui rompt, pour un instant, l'enchevêtrement systématique de la polyphonie. Un nouveau *tempo* intervenant dans une pièce, doit avoir toujours une durée suffisante pour qu'il prenne corps et n'apparaisse point comme un parasite ou un accident. C'est dire qu'il n'en faut user qu'avec une extrême prudence, même dans les articles du *Credo*. Les maîtres musiciens, par les durées qu'ils emploient et qu'ils façonnent à leur gré, épargneraient presque toujours à l'éditeur la peine qu'il prend de marquer des accélérations ou des ralentissements. Les *mouvements* dictés par le texte et, proprement, organiques, devraient suffire, mais la gloriole du « réviseur » ne s'en satisfait point. La présente édition ne contiendra aucune indication de cette sorte : c'est affaire au maître du chœur de tirer de son texte la manière de l'interpréter, toute logique, très simple, et qui s'impose.

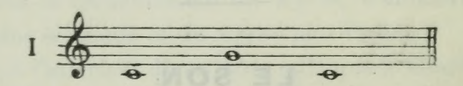
LE SON

Ce qui vient d'être dit implique que des qualités musicales essentielles aient été acquises par les exécutants, avant d'affronter les périls de la polyphonie. Il leur faut être persuadé que la musique vocale est chose rare, précieuse, fragile, et que, toute immatérielle qu'on la dise, elle s'édifie sur la sensation, a pour premier objectif la délectation de l'oreille et ne peut parvenir à la transcendance que par les efforts soutenus de la volonté.

Le son émis par les cordes vocales, a pour résonnateur la cavité buccale, et c'est surtout par le ministère des lèvres qu'il devient musical. *Les lèvres, jamais flottantes, doivent être en état de permanente tension,* commandée par le jeu des muscles faciaux. Il faut

que le chanteur les sente en contact avec les dents. Soit que les commissures des lèvres se rapprochent (de A à O et à U), soit qu'elles tendent à s'éloigner (de A à E et à I), il faut que les lèvres restent adhérentes aux dents et glissent contre elles comme à frottement dur. Ce précepte, purement expérimental, et qui n'a point la prétention d'être une méthode de chant, est suffisant à assurer aux voix un timbre convenable : le larynx est producteur du son, mais les lèvres le parfont, le colorent. Précepte recommandé à un chœur quelconque, dont chaque voix ne peut être cultivée isolément et dont le dirigeant n'est presque jamais un professeur averti, dans l'art vocal. Si le maître du chœur veut bien veiller à son application, — et il lui suffit pour cela d'observer le *facies* de ses choristes, — il assurera aux sons émis par eux un timbre de bonne marque.

Justesse. — Mais ce son bien timbré doit être doté de justesse ; et c'est ici une vertu cardinale, à l'acquisition et à l'entretien de laquelle il faut à chaque heure s'appliquer (1). C'est la quinte dite « juste » (2) qui est le véritable facteur et l'étalon de la justesse, et le premier, l'essentiel exercice liminaire est celui-ci :

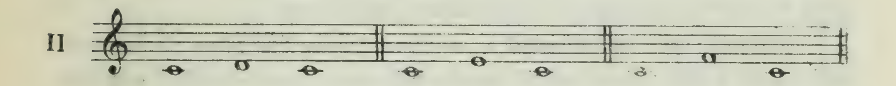
I 

Pour le rendre efficace, il faut, avec le secours d'un harmonium, à l'exclusion du piano et de tout instrument à cordes, faire entendre au chanteur la note grave initiale et l'habituer à produire sa quinte

(1) Ici une remarque s'impose : la formation d'un chœur, sa direction ne peuvent être confiées qu'à un chef « armé » d'une oreille délicate, disons « d'une oreille juste ». Tout le monde ne possède pas cette qualité-là. Elle est cependant primordiale. Et le malheur est que trop de gens se fassent illusion sur leurs aptitudes. *Aures habent et non audiunt* : infortunés choristes, qui sont « conduits » par ces sourds !

(2) Par opposition à la quinte *diminuée* (*si-fa*).

supérieure à la hauteur voulue, sans le soutien de l'instrument accompagnateur. Après quoi la voix devra retourner au grave ; et l'harmonium permettra de constater si la quinte retombante est d'exacte dimension. Exercice difficile : rien n'est plus différent d'un intervalle ascendant que le même intervalle descendant. Les exercices sur les intervalles doivent donc se faire dans les deux sens. A l'exercice I succéderont les suivants :



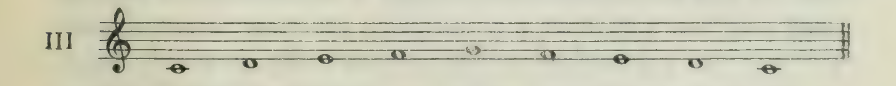
Les dangers qui guettent l'exécutant sont ceux-ci :

Le second degré *ré,* du tétracorde *ut-fa* (et analogues) est toujours émis *trop bas* et appelle la plus attentive rectification.

Le troisième degré *mi* est également menacé d'injustesse, par insuffisance de hauteur.

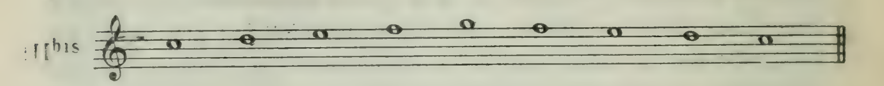
Le quatrième degré, *fa,* est le plus redoutable. Reliquat de l'octave sur laquelle on a prélevé une quinte, il est vacillant dans les deux sens. En montant on le prend trop court ; en descendant on a tendance à exagérer sa longueur. Gare à la quarte !

Le cinquième degré est dans notre entendement auditif, comme dans la nature (écoutez les harmoniques les plus apparents d'une corde grave au piano ou au violoncelle), d'une émission assez facile et comme instinctive. Sa production exacte est relativement aisée. Il va nous servir encore de contenu pour l'exercice des cinq notes :



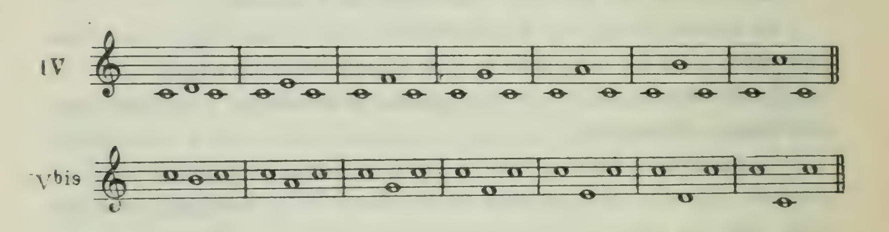
qui associe, conjointement, les intervalles étudiés par disjonction dans les exercices I et II. Ceux-ci et l'exercice III devront être progressivement haussés d'un demi-ton et l'élargissement de la voix vers le haut se produira ainsi sans effort, sans secousse. Il faut *plusieurs*

mois d'exercices quotidiens pour que la formule III puisse, sans danger pour les voix, se hisser à la hauteur :



Et il ne s'agit, bien entendu, que des voix de soprano et de tenor : en aucun cas le contralto et la basse ne doivent dépasser à l'aigu de leur registre le *mi*, qui en est la limite supérieure.

Lorsque les voix peuvent se mouvoir dans l'étendue de l'octave *ut-ut*, par l'effet du transfert progressif de la formule III, l'exercice suivant sera bien utile, sous ses deux formes :

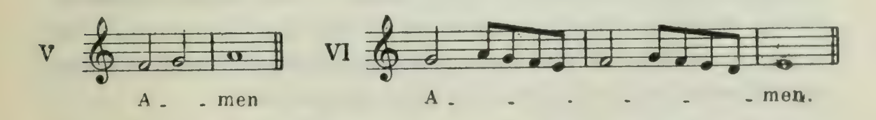


Il faut pratiquer, en effet, les intervalles mêmes de sixtes et le septièmes majeures et mineures, rares ou inusités, en s'aidant d'un instrument à son fixe, au point de départ et au point d'arrivée, comme contrôle. Se souvenir que : en montant, les intervalles sont (presque) toujours *trop courts;* le son supérieur est donc *trop bas*. En descendant le danger, dû à la même cause, qui est l'insuffisance de l'attention, est que l'intervalle soit *trop long;* le son inférieur est donc lui aussi *trop bas*. Cela tient à ce que si un effort est nécessaire pour porter la voix à la hauteur voulue, par tension des cordes vocales, il ne faut pas moins de soin à régler leur relâchement, pour l'émission des sons graves, et à les maintenir à la tension voulue. Sans quoi elles fléchissent. Les alpinistes savent bien qu'à la descente l'effort n'est guère moins rude qu'à l'escalade et que la réaction contre la gravité est souvent difficile.

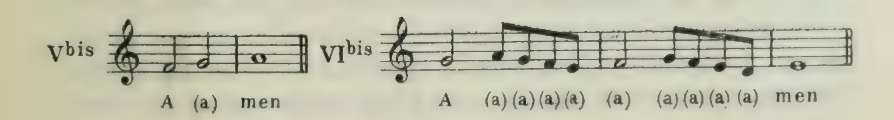
Quiconque ne goûte pas la saveur d'une quinte juste, le charme d'une tierce, ne différencie pas avec exactitude un intervalle majeur d'un intervalle mineur, est indigne et d'ailleurs incapable de prendre part à une exécution chorale. Un maître de chapelle insouciant quant à la justesse ou inapte à la créer, est un malfaiteur public.

Calibre. — Il importe de distinguer dans l'émission du son vocal le *posé*, la *tenue*, le *déposé*.

Le ***posé*** doit se faire dans la teinte voulue (*pp, p, mf, f*) sans renforcement initial; jamais avec violence, même dans le *f*, et rien ne doit signaler le moment initial que l'articulation par la consonne ou la demi-articulation par la voyelle : *c*orpus, *a*nima. La consonne sert pour ainsi dire de déclic instantané à la voyelle; et il faut avoir soin que cette mise en train, jamais explosive, mais calme dans son exactitude, n'anticipe point sur le temps. Quant à la demi-articulation de la voyelle, nécessaire, elle est l'exécution vocale de l'*esprit doux* que la langue grecque pratique. L'observance de ces conseils permettra, à l'intérieur de ce *legato* qui est la règle invariable, permanente, d'individualiser chaque son et d'éviter le *glissando*, le *port de voix*, utiles quelquefois au chanteur soliste, et, dans le chœur, intolérables. Cette demi-articulation est aussi nécessaire à chaque changement de note dans l'intérieur d'un trait vocalique sur une seule voyelle, qu'au commencement d'un mot. On semi-articulera donc ces passages

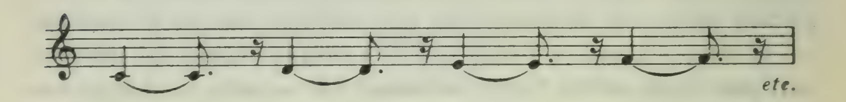


comme il suit :



Il ne faut pas que *fa* (V bis) devienne *sol.* Celui-ci, bien que lié, doit être articulé. Les (a) (a) (VI bis) marquent le ***spiritus lenis*** dont l'intervention, sans brisure du *lié,* assure aux groupes de croches un calibre sonore suffisant et les préserve de toute « savonnade ». Faute de cette pratique, ces groupes vont s'effriter et, après la sonorité pleine des blanches, perdre toute couleur.

Pour s'habituer à cette demi-articulation, il est bon d'exécuter de temps en temps l'exercice des cinq notes (III) ou tout autre (IV) en séparant par un quart de soupir, chaque son du suivant. Exemple :



Ce silence, très bref, ne marque pas nécessairement une respiration : il n'est qu'une interruption de l'afflux du souffle, et a pour effet d'assurer la mise en place exacte du degré qui le suit.

Mais il ne suffit pas de bien « poser » le son. Il faut le nourrir durant toute la durée de son émission : c'est sa *tenue*. Autant de persévérante attention est requise pour soutenir le son que pour l'émettre ; la conservation de son intensité dans les diverses teintes (*pp, p, mf, f*) ne peut se faire, — c'est une vérité d'expérience, — que par la volonté de mettre un peu plus de son qu'il ne faut, au fur et à mesure que le son se prolonge. L'exécutant veillera avec un soin jaloux à ce que sa voix ne défaille pas. De même que l'orateur ne doit laisser tomber ni ses fins de mots ni ses fins de phrases, le choriste « soutiendra » ses sons jusqu'au bout de leur durée, en observant qu'un temps ne finit qu'*à l'instant même où commence le temps qui suit.*

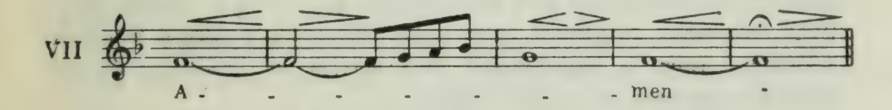
Le son bien *posé,* exactement *tenu*, aboutit nécessairement à une cessation. Celle-ci, qu'on peut appeler le *déposé,* doit se faire, comme le *posé,* sans brusquerie, sans dégradation comme sans heurt, dans la teinte de la tenue. La bouche ne doit pas se fermer et imposer silence au son par fermeture d'un clapet : il suffit que la sortie ne se fasse plus, par la volonté du chanteur, sans qu'un moyen mécanique inter-

vienne pour y mettre fin. De la sorte le déposé ne sera jamais un « échappement ».

Les respirations, rapides, profondes, *silencieuses* et que des exercices gradués rendront « longues » peu à peu, c'est à dire largement distantes les unes des autres, devront être réglées par le maître de chapelle, d'après le texte verbal, et, à moins d'une prononciation simultanée des mêmes mots à toutes les parties, qui se rencontre parfois, ne pas coïncider aux voix diverses, dont l'enchevêtrement polyphonique et le chevauchement périodique sont l'ordinaire régime. Il importe de ne pas rompre cette continuité par des respirations concourantes.

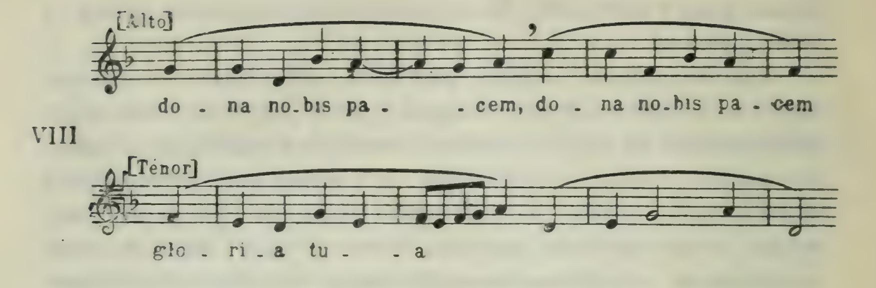
Cette fermeté des sons leur conférera la vie. Le maître du chœur et chacun de ses chanteurs doivent y songer toujours, autant qu'à la justesse.

Les sons de longue durée gagneront à être non seulement soutenus mais filés, dans les deux sens < >, sans que le *crescendo* dépasse les limites que l'ambiance et le goût lui marquent :



Il faut, pour les longues valeurs, non seulement les maintenir à la hauteur exacte, mais les vivifier par ce très simple moyen, en veillant sévèrement, — à moins qu'il ne s'agisse d'un *diminuendo* final aboutissant à un *ppp*, — à ce que l'on ne descende pas, en fin de valeur, au dessous de la teinte (*pp*, *p*, *mf*, *f*) initiale.

Phrasé. — Les sons ne sont jamais isolés. Comme les mots du discours, ils forment des « propositions » ou des « phrases » sonores. Il est indispensable de discerner ces groupements, de révéler par l'exécution, au moyen des respirations bien placées, les limites de ces dessins. Exemples tirés de la messe *Puer qui natus est nobis* de Guerrero, et dans lesquels les liaisons signalent les « propositions » :



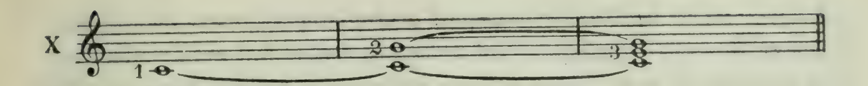
Observer que la période musicale ne coïncide pas toujours, en longueur, avec la période verbale, autrement dit, avec les groupements logiques des mots ; soit que le dessin sonore déborde le texte (ex. VIII [Ténor]) ; soit qu'au texte, indivisible quant au sens, s'adaptent deux ou plusieurs membres de phrase musicale.

Superposition. — C'est par le jeu des consonances parfaites, *quinte*, *quarte*, *octave* et si l'on veut *unisson*, que l'on doit régler la polyphonie. Celle-ci ne doit être abordée que lorsque chaque voix, prise isolément, accomplit la monodie selon les principes énoncés ci-dessus. Alors on superposera deux parties, en procédant par la gradation suivante, et en alternances :

IX

On exécutera ensuite les tierces et les sixtes majeures et mineures en interchangeant les sons comme ci dessus.

Lorsque les consonances seront acquises, à deux parties, on tentera d'insérer, dans l'intérieur des quintes, des tierces majeures ou mineures. Exercice à trois voix, et à toutes les hauteurs :



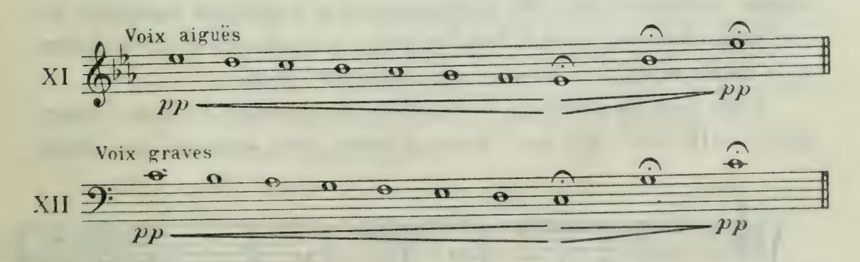
L'harmonium n'interviendra que pour fixer le point de départ et contrôler l'accord final, après son installation.

Ces indications doivent suffire à orienter le maître de chapelle, à lui marquer l'importance et la dignité de son rôle ; à lui persuader que la « matière musicale » ne doit être maniée qu'avec respect et que la persévérance seule dans un effort raisonné peut lui permettre d'aborder l'exécution des Chants Sacrés polyphones.

QUELQUES CONSEILS COMPLÉMENTAIRES

EXERCICES QUOTIDIENS

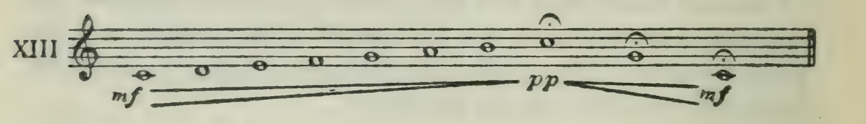
Toute « répétition » chorale doit commencer par l'exécution monodique de quelques gammes. Il y a grand intérêt à prendre comme point de départ des gammes, une fois les voix développées, à l'aigu et au grave, la gamme de *mi* ♭ pour les voix de *soprano* et de *tenor*, la gamme d'*ut* pour les voix de *contralto* et de *basse* et à les exécuter sous la forme suivante :



en commençant et en finissant *pp*, et en réalisant la nuance apparemment opposée à la direction de la ligne mélodique, sans dépasser le *mf* au grave. Le bienfait des gammes descendantes, commencées en

douceur est de faciliter le passage d'un *registre* à l'autre, dans l'étendue de la voix ; — puisqu'on est convenu, tout à fait artificiellement, de reconnaître dans chaque voix au moins deux régions distinctes. On exécutera ensuite d'autres gammes, en s'éloignant par demi-tons du *mi* ♭ ou de l'*ut,* soit vers le grave, soit vers l'aigu.

Exercice analogue avec les gammes ascendantes, ainsi nuancées,
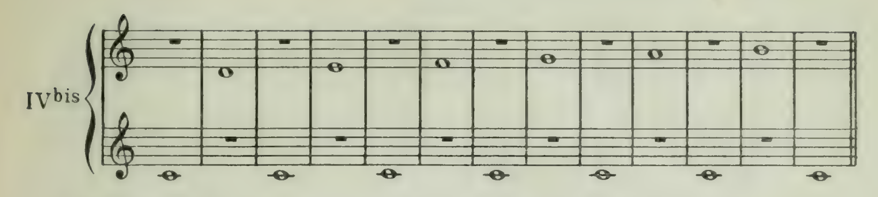


de manière à réaliser cet apparent paradoxe qui consiste à *adoucir le son d'autant plus qu'il est plus aigu.* On acquiert ainsi une souplesse vocale, capable des plus beaux « effets », si l'on tombe d'accord que la beauté des voix réside plus dans la suavité que dans la violence.

Il est nécessaire aussi de pratiquer chaque gamme d'un bout à l'autre dans une seule teinte : soit *pp,* soit *p,* soit *mf,* soit *f.* Et l'on a ainsi le choix entre divers exercices dont les formes, par leur variété, stimulent l'attention des choristes et prennent un réel intérêt.

Il n'est pas moins utile de consacrer quelques minutes de la répétition à l'exercice (IX), qui met en action les consonances parfaites, conductrices de la polyphonie, à laquelle elles fournissent les repères indispensables. On le transposera à toutes les hauteurs, et, tout naturellement, dans le ton des pièces polyphones dont on devra, en la même répétition, aborder ou continuer l'étude.

Enfin tous les exercices susceptibles de division en deux chœurs (I) (II) (III) (IV) (XI) etc., devront aussi, être exécutés par alter-

IIIbis



nances de deux demi-chœurs, en ayant soin que ces alternances se fassent avec une précision qui ne laisse aucun vide entre les sons proférés par les deux parties vocales. Avoir soin aussi d'intervertir les demi-chœurs, à chaque réitération de l'exercice. Ce procédé a pour objet et pour résultat de rendre sûres les entrées vocales successives, quel que soit l'intervalle séparateur des parties en action.

En résumé, la prière collective de la polyphonie sacrée ne peut devenir digne du sanctuaire que si chaque partie vocale constituante, sûre d'elle-même, est capable d'*entrer* avec assurance ; de se maintenir avec fixité ; de proférer des sons musicaux qui soient justes, fermes, vivants ; de s'assujettir à l'ensemble choral, sans prétendre à prédominer sur les autres parties ; de rester à la fois libre et déférente en face d'elles ; d'accepter une rigoureuse et incessante discipline, exercée aussi bien par le chanteur, en lui-même, que par le maître de chapelle sur le chanteur.

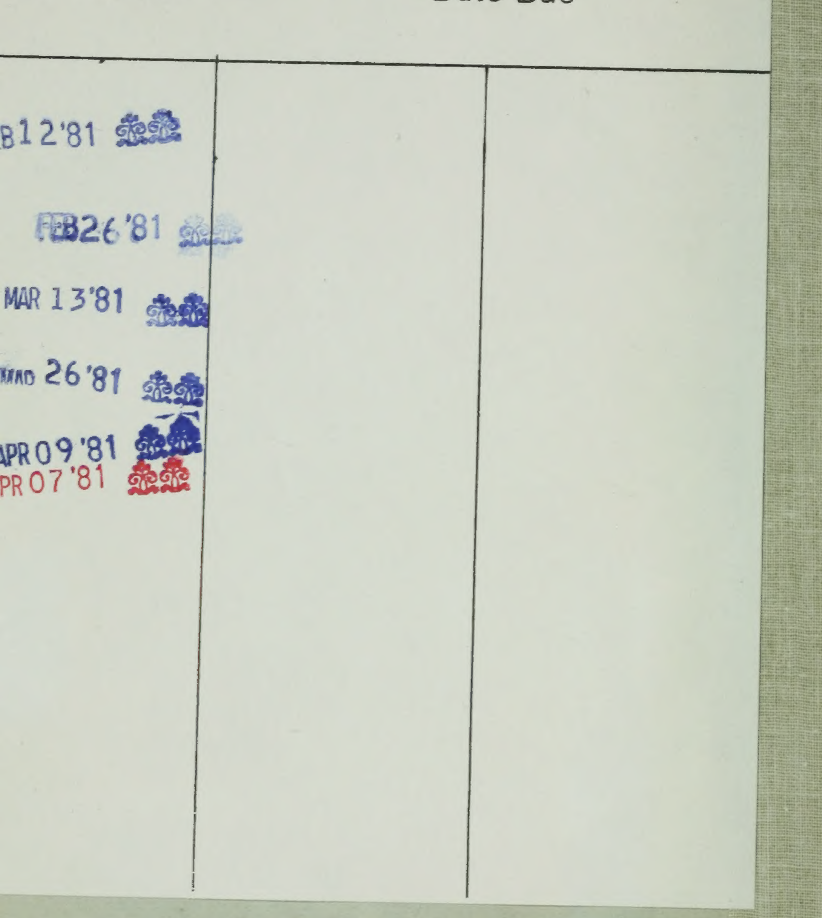
Que ce chanteur et ce maître veuillent bien s'en convaincre : des forces contenues sont plus puissantes et plus efficaces, dans le domaine de l'expression, que des forces déchaînées ; le rôle et le charme de la voix humaine, à l'église, résident plus dans la demi-teinte que dans l'éclat ; l'éclat, d'ailleurs, est d'autant mieux produit, à l'instant voulu, qu'il a été plus discrètement ménagé et qu'il est plus rare. La prière est le plus souvent méditative.

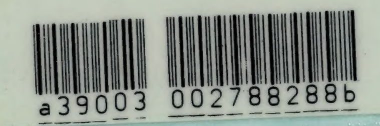
La polyphonie sacrée qui appelle des qualités complexes que seule la persévérance peut engendrer, est une école de la volonté, autant que de l'oreille.

René Moissenet. Maurice Emmanuel.

DIJON — DARANTIERE






a39003 002788288b